

KONSTRUKCE REALITY JAKO UMĚLECKÉ VÝCHODISKO

Sylva Hinková, 2012

V tomto článku se zaměřím na dva umělce – fotografy – Thomase Demanda a Henry Peach Robinsona, jenž v rámci umělecké tvorby využívali své dřívější produkty. Robinson žil a tvořil v 19. a 20. století, Demand spadá do současnosti. Oba fotografovali nikoli reálný svět, ale vlastní re-konstrukci reality. Robinson pracoval s fotomontáží, Demand vytváří miniaturní repliky fotografií jiných autorů, které pak sám fotograficky zaznamenává. Tato práce bude srovnáním jejich přístupu k tvorbě s důrazem na záměrné zkreslování skutečnosti v umělecké fotografii. Zabývat se budu zejména otázkou, zda je vůbec relevantní mluvit pouze o manipulaci jako takové bez dalšího časového a kontextuálního zařazení díla.

Klíčová slova: Thomas Demand; Henry Peach Robinson; piktorialismus; manipulace; montáž; digitální fotografie; postfotografie;

S plnou vahou své nejapnosti zde vystupuje šosácký pojem 'umění', jemuž je cizí jakákoli technická úvaha a který cítí, že s provokujícím zjevem nové techniky nadešel jeho konec.“

(Benjamin, 2004, 9)

To, co je na fotografii od jejích počátků významné a výjimečné, je její schopnost zachycovat realitu takovou, jaká skutečně je. Díky optické mechanice a strojovému charakteru aparátu se dlouhou dobu věřilo, že fotografické zobrazení je věrné realitě, realitu zastupující [1]. Avšak její technický původ jí zároveň bránil zařadit se mezi ostatní druhy umění jako rovnocenný spoluhráč. Zrození fotografie patřilo především experimentům malíře divadelních dekorací L. J. M. Daguerra či vědeckým pokusům H. F. Talbota. Následně však už plnila nejrůznější technické, sociální a kulturní funkce. Ale dávat ji do souvislosti s uměním bylo v 19. století jen těžko myslitelné.

V průběhu 19. století a poté i v 1. polovině 20. století někteří fotografové neúnavně pracovali na uznání fotografie jako uměleckého prostředku. To se do důsledku podařilo až o

několik desetiletí později, kdy „v mezinárodním měřítku začaly vznikat fotografické sbírky při uměleckých muzeích a galeriích, rozvinula se literatura, věnující se fotografické tvorbě, a posléze i studijní obory na vysokých školách“ (Anděl, 2004, 3).

Zatímco malíř – umělec byl v 19. století považován za osobu vyvolenou, jíž byl od Boha dán talent tvořit geniální, neopakovatelná díla, osudem fotografa bylo vytvářet jakési obrázky, byť výjimečné svou realističností, přesto tak nějak obyčejné. To se koncem 19. a počátkem 20. století snažili změnit představitelé piktorialistické hnutí, jehož ambicí bylo postavit fotografii na místo vedle ostatních druhů umění (zejména malířství). Piktorialisté [2] využívali ušlechtilé tisky k dosažení efektu grafického tisku. Chtěli tak tvořit fotografie, které budou vizuálně působit jako umělecké obrazy. Kromě techniky gumotisku či bromolejotisku to byla také kompozice a světlo, jež měly být prostředkem k dosažení vytouženého cíle – existence fotografie, jež bude považována za ‘umění’.

V následující části článku se zaměřím na piktorialistického fotografa Henry Peach Robinsona a na jeho snahu povznést fotografii do výšin umění. Popíši jakým způsobem se snažil dosáhnout uměleckého charakteru fotografie a jakou roli v tomto snažení hrálo využívání již jednou vytvořených snímků.

Robinson a posedlost kompozicí

Anglický piktorialistický fotograf Henry Peach Robinson (1830-1901) byl původní profesí malířem. Od 50. let 19. století se začal intenzivně věnovat fotografii a slávu si zajistil hned svým prvním snímkem *Na smrtelné posteli (Umírající)* z roku 1858. Tato fotografie však vznikla zvláštním způsobem, který autor samozřejmě veřejně nepřiznával – byl to kompilát. Robinson se choval při tvorbě fotografií jako rozený malíř a jednotlivé postavy a detaily tvořil zvlášť. Až nakonec, za pomoci montáže, vybrané části jednotlivých fotografií sjednotil závěrečným snímkem v jednu fotografii, jež měla být dokonalá.

Pojem ‘montáž’ zde užívám ve smyslu fotografické techniky, jež spojuje dvě a více jednotlivostí v nový celek. Podobně jako ve filmu definoval montáž Ejzenštejn: „*Ta vlastnost byla v tom, že dva jakékoli kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita.*“ (Ejzenštejn, 1963, 10). Ejzenštejnova montáž byla viditelná, jednalo se o aspekty jako střih, opakování, dvojexpozice apod., jež měly přispět ke „*vzniku pocitu reality*“ (Ejzenštejn, 1961, 169). V protikladu, na Robinsonových fotografiích montáž viditelně zřetelná nebyla, nicméně i jeho dílo mělo evokovat pocit autenticity. Technická dokonalost Robinsonových montáží svým utajeným charakterem připomíná práci s digitálním médiem, kde díky špatné schopnosti rozeznávat

kompilát od původního snímku dochází k narušení „*spojení mezi fotografií jako svědkem a obrazem jako splněným přáním*“ (Láb-Lábová, 2009, 48).

Robinson kompiloval jednu fotografii i z pěti různých snímků, jež předtím sám pořídil. „*Bola to montáž z piatich fotografií, predstavujúca vnútorne i navonok, rozvrhom motívov, posobivo komponovanú scénu. Aký význam Robinson prisudzoval kompozícii, dokazujú varianty tohoto obrazu, ktoré sa od seba odlišujú len úklonom hlavy, zmenou polohy rúk a inou úpravou oblečenia osob a drapérií.*“ (Hlaváč, 1987, 93)

Kompozici považoval Robinson za klíčový rys vizuálního umění. Ve své knize *Pictorial Effect in Photography* (Robinson, 1881) mimo jiné popisuje, jak správně fotografovat oblohu a mraky, jaké použít umístění jednotlivých detailů v záběru apod. Zkrátka sepsal pravidla, gramatiku toho, co fotograf musí a co nesmí dělat, aby vytvořil uměleckou fotografii. Kompilovat fotografii z jiných fotografií bylo dle něj naprosto přípustné a řekla bych přímo nezbytné. Jinak by totiž ani nebylo možné docílit oné bezchybné kompozice! To, že při tom de facto konstruoval realitu a ničil tak tehdejší představu o pravdivém zobrazování skutečnosti Robinsona netrápilo. A proč by také mělo? Pravdivá fotografie té doby patřila vědeckým účelům a právě od těch chtěl Robinson fotografii uměleckou distancovat.

Montáže z vlastních fotografií Robinsonovi umožňovaly vypilovat kompozici k naprosté dokonalosti a tím jí zajistit hrdé místo vedle malířství. Robinsonovým přáním a cílem bylo fotografovat a zároveň tvořit umění. Jaké podněty k manipulaci má však současná umělecká fotografie? Vždyť v současnosti fotografie nemusí obhajovat svůj status uměleckého média. Pojďme se podívat na sochaře – fotografa Thomase Demanda, díky němuž odhalíme časové a kontextuální rozdíly mezi oběma fotografy.

Demand a fotografie bez detailů

Současný německý umělec Thomas Demand se začal věnovat fotografii v rámci svého sochařského vzdělání. „*(...)studoval sochařství pod vedením profesora Fritze Schweglera, který mu doporučil kvůli lepší dokumentaci jeho prací navštěvovat i lekce fotografie vedené Berndem a Hillou Becherovými.*“ (Láb – Turek, 2009, 86). Postupem času ho však fotografie uchvátila natolik, že začal vytvářet sochy – objekty jenom proto, aby je mohl fotografovat. Demand modeluje své objekty podle fotografií, jež našel příležitostně v novinách či na internetu a povětšinou se vztahují k nějaké důležité společenské či politické události. Své miniatury z papíru a podobných surovin poté fotografuje, nikoli však s cílem dokumentovat své dílo, nýbrž vytvořit iluzi reality.

Například jeho fotografie nazvaná *Archive* (1995) je rekonstrukcí archivu Leni Riefenstahlové. Tato zmenšená replika se snaží dokonale kopírovat původní dokumentární fotografii, kterou Demand použil jako předlohu svého objektu. V tomto ohledu je velmi důležitý fakt, že Demandova výsledná fotografie modelu postrádá veškeré detaily. Pakliže Robinsonovy fotografie budily dojem pravdivého a současně uměleckého obrazu, Demandovy práce působí uměle a zcela smyšleně. Vytváří své modely podle fotografií, nicméně kdo z nás je kdy může ověřit se skutečností. Jak vlastně doopravdy vypadá archiv Leni Riefenstahlové? Asi nikdo. Je to zpráva z druhé a snad i třetí ruky. Nebo zpráva bez referentu?

Demand svými konstrukcemi reality potvrzuje současný stav ve fotografii: „*Psychologická jistota 'toto bylo' se prolíná s nedůvěrou vůči mediálnímu světu*“ (Láb-Turek, 2009, 88). S příchodem digitální fotografie, nebo-li postfotografie, jako by už nikdy více nebylo možné naslouchat formulce Rolanda Barthesa „*toto bylo*“ (Barthes, 2005, 75) a Thomas Demand tuto nejistotu svými fotografiemi zarámoval. Přejít od analogového média k digitálnímu rozšiřuje možnosti toho, co můžeme vidět, ale „*vznikají tím také nové otázky: Je fotografie i nadále záznamem skutečnosti, nebo její konstrukcí?*“ (Láb-Lábová, 2009, 49). Thomas Demand po vzoru výše zmíněné nedůvěry nevěří ničemu a míru pravdivosti fotografií z masových médií přirovnává k vlastní konstrukci jakési mini-reality, jež neobsahuje detaily (Láb – Turek, 2009).

Demand vs. Robinson

Médium fotografie je spojené s pocitem autenticity; s důvěrou, že pohlížíme na realitu samu, nikoli na nějaký obrázek, jež ji má ilustrovat. S odkazem na mechanický původ obrazu vyvolává fotografie přesvědčení, že obraz vznikl bez přičinění člověka, zcela objektivně, pouze díky působení světla, mechaniky a chemie. Postfotografie však touto důvěrou nedisponuje. Termín postfotografie se dle Lába a Lábové (Láb-Lábová, 2009) pravděpodobně poprvé objevuje v textu Freda Ritchina *The End of Photography As We Have Known It* (1991). Oni sami pojem charakterizují jako „*synonymum digitální fotografie*“ jež je používáno ve všech případech, kdy „*se mluví o současné fotografické praxi včetně použití počítačů, obecně jakýchkoli zobrazovacích technik spadajících pod označení elektronické zobrazování*“ (Láb-Lábová, 2009, 50). Digitální fotografie nastupuje na scénu v 90. letech 20. století a je provázena představou zcela 'nového' média (ve smyslu lepšího než předchozí analogové). Nicméně současně s konotacemi novosti nastupuje zároveň nedůvěra v pravdivost fotografického svědectví. Díky snadné manipulovatelnosti a existenci digitální

simulace přispívá digitální fotografie k rozložení konceptu pravdy, jak ho známe z modernismu.

Otázkou je, zda celý rozdíl tkví pouze ve změně matrice záznamu z filmu na kód. Lev Manovich (Manovich, 2003, 240 – 249) tvrdí, že tato „*fyzická odlišnost mezi fotografickou a digitální technologií vede k rozdílnostem ve vnímání analogového a digitálního obrazu a tím také vzniká jejich dvojí kulturní percepce*“ [3] (Manovich, 2003, 242). Martin Lister zdůrazňuje že tento vývoj fotografického záznamu z analogového na digitální má vliv na celý soubor kulturní produkce a percepce, jež „*zahrnuje technickou, společenskou a politickou sféru*“ [4] (Lister, 2003, 221). Mluví o tom, že digitalizace otevírá množství významů a cest dalšího čtení, jež dřívější analogové médium neobsahovalo.

Demand stejně jako Robinson fotografují vlastní konstrukci reality. Nicméně zatímco Demand s iluzí reality kalkuluje v rámci uměleckého konceptu spojeného s existencí tzv. postfotografie, Robinsonovi byla digitalizace v 19. století přirozeně zcela neznámá. Časový odstup, jež dělí oba umělce způsobil, že ač oba ve svých fotografiích pracovali se zkreslováním zobrazované skutečnosti, práce každého z nich má diametrálně odlišný cíl. Zatímco Robinson vytvářel kompoziční unikát s cílem přiblížit se malířskému umění, Demand odkazuje na „*pravdu mcluhanovského mediálního věku, že drtivou většinu znalostí o světě dnes člověk nabírá zprostředkovaně. Taková znalost je nekompletní, mělká a nestabilní, stejně jako Demandovy fotografie, jež z důvodů svého vzniku postrádají detaily*“ (Láb – Turek, 2009, 89). Kulturní a teoretický kontext se tak stává klíčovým vodítkem k interpretaci fotografií obou umělců.

Poznámky:

[1] Vysvětluje např. André Bazin: Ontologie fotografického obrazu (Bazin, 2004, 21-27).

[2] Piktorialistické hnutí vzniklo v Anglii v 19. století, v zastoupení fotografů jako Oscar Gustav Rejlander či Henry Peach Robinson. Postupně zasahuje i zbytek Evropy a existuje také jako tzv. secesní nebo impresionistický piktorialismus až do 20. let 20. století, kdy se začíná objevovat tzv. 'čistá fotografie'. Obecně se piktorialismus snaží přiblížit malířství natolik, aby fotografie mohla být vnímána jako umělecký prostředek.

[3] „...*the physical difference between photographic and digital technology leads to the difference in the logical status of film-based and digital images and also to the difference in their cultural perception.*“ Překlad: Sylva Hinková.

[4] „...*which passes through many technical, social and political stages,*...“ Překlad: Sylva Hinková.

Použitá literatura:

- ANDĚL, Jaroslav. *Česká fotografie 1840 – 1950. Příběh moderního média*. Kant. Praha 2004.
- BARTHES, Roland. *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Agite/Fra. Praha 2005.
- BAZIN, André. „Ontologie fotografického obrazu“. In: CÍSAŘ, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Herrmann a synové. Praha 2004. s. 21-27.
- BENJAMIN, Walter. „Malé dějiny fotografie“. In: CÍSAŘ, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Herrmann a synové. Praha 2004. s. 9-21.
- EJZENŠTEJN, Sergej. *O stavbě uměleckého díla*. Československý spisovatel. Praha 1963.
- EJZENŠTEJN, Sergej. *Kamerou, tužkou i perem*. Orbis. Praha 1961.
- HLAVÁČ, Ludovít. *Dějiny fotografie*. Vydavatelstvo Osveta. Martin 1987.
- LÁB, Filip – TUREK, Pavel. *Fotografie po fotografii*. Karolinum. Praha 2009.
- LÁB, Filip – LÁBOVÁ, Alena. *Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře*. Karolinum. Praha 2009.
- LISTER, Martin. „Extracts From Introduction To the Photographic Image In Digital Culture“. In: WELLS, Liz (ed.). *The Photography Reader*. Routledge. London – New York 2003. s. 218-227.
- MANOVICH, Lev. „The Paradoxes of Digital Photography“. In: WELLS, Liz (ed.). *The Photography Reader*. Routledge. London – New York 2003. s. 240-251.
- ROBINSON, Henry Peach. *Pictorial Effect in Photography. Bring Hints on Composition and Chiaro-oscuro for Photographers*. Published by Edward L. Wilson. Philadelphia 1881.
- Dostupné také z URL:
< <http://archive.org/stream/pictorialeffect00robigoog#page/n76/mode/2up> >.